LJUBOMIR MARAKOVIĆ KAO KAZALIŠNI KRITIČAR

Darko Gašparović

I.

Ljubomir Maraković (1887-1959) pripadnik je onih naraštaja hrvatske humanističke inteligencije katoličkog svjetonazora rođenih između osamdesetih godina 19. stoljeća i Prvoga svjetskog rata koji u prvoj polovini 20. stoljeća tvorahu bitnu pokretačku jezgru katoličke Hrvatske u književnosti i umjetnosti.

Potaknuvši osnivanje katoličkog pokreta na društvenom i političkom planu po uzoru na slične pokrete u Europi,[1] krčki je biskup Antun Mahnić tijekom prvih dvaju desetljeća 20. stoljeća ponajviše nastojao na tome da katoličanstvo izađe iz crkava i samostana u javnost i među puk, ali i da se osnaži djelovanje katoličkih laičkih intelektualaca. Mjesto mladog Marakovića u tome bijaše sve prije no neznatno. Oblikovan intelektualno i duhovno u isusovačkoj travničkoj gimnaziji, već je zarana iskreno i potpuno prigrlio kršćanski svjetonazor i katoličanstvo kao životnu vodilju ostavši im nepokolebljivo vjeran do smrti. Zato je i logična njegova pozicija u mladome hrvatskom katoličkom pokretu pred Prvi svjetski rat koju Dubravko Jelčić opisuje ovako:

Još u studentskim danima u Beču okupljali su se oko njega mladi hrvatski katolički pjesnici, smatrajući ga svojim (*neoficijelnim, ali zato ništa manje priznatim i stvarnim*) *ideologom i predvodnikom. I on je tu ulogu preuzeo, o*

čemu sasvim jasno svjedoči njegova prva knjiga, zapravo knjižica »književnih razmatranja«, što ju je objavio u Sarajevu 1910. pod simboličnim naslovom Nov život. *Imao je to biti Marakovićev književni manifest, poziv i objava jednoga novog književnog pokreta, program za* nov život *hrvatske književnosti u duhu katoličke orijentacije*.[2]

Je li taj pokret, nadahnut duhovnim, etičkim, moralnim i socijalnim naukom Katoličke crkve, koji se tih godina stvarao, pa (kako kaže Jelčić), *donekle i formirao, ali se nikada nije snažnije umjetnički razvio i nametnuo kao neporeciva književna snaga*, doista toliko minoran ili, u radikalnim tvrdnjama, čak umjetnički bezvrijedan, ne samo u odnosu spram apsolutnih estetskih kriterija i vrjednota, nego i spram djela i opusa umjetnika suprotna svjetonazorna i ideološkog usmjerenja, ostaje danas još uvijek prijepornim. Nemoguće je, naime, kao što se to još do prije petanaestak godina uglavnom činilo, previdjeti i zanijekati povijesnu činjenicu da su godine 1945. svi pisci, umjetnici i intelektualci katoličke (i uopće kršćanske, pa, najšire uzeto, religiozne) svijesti i opredjeljenja bili proskribirani i za duga desetljeća komunističke vladavine izgnani iz javnog života, a mnogi od njih pretrpjeli okrutne progone i poniženja, neki i smrt. U slučaju Ljubomira Marakovića to izgleda, šturo činjenično i kronološki, ovako:

31. svibnja 1945. suspendiran je kao profesor sa svih državnih učilišta. Sud za zaštitu nacionalne časti Društva književnika Hrvatske briše ga, »zbog suradnje s okupatorom i narodnim izdajicama«, iz svojih redova i kažnjava zabranom objavljivanja. 19. svibnja 1947. Okružni narodni sud, preinačujući presudu prvostupanjskog suda, »osuđuje Ljubomira Marakovića po čl. 3. toč 6. Zakona o krivičnim djelima protiv naroda i države na kaznu lišavanja slobode na 13 mjeseci i gubitak političkih prava u trajanju od dvije godine«. Kaznu je u potpunosti izdržao u Staroj Gradiški, od 20. lipnja 1947. do 20. srpnja 1948.[3]

Koliko spram ovih tvrdih fakata eufemistički zvuči opaska Dubravka Jelčića o Marakoviću *koji je bio prisutan u našem književnom životu sve do 1945., i gdje je* (u Zagrebu, op. D. G.*), više-manje prisiljen na književnu šutnju, umro 22. veljače 1959., više zanemaren nego zaboravljen*![4] Uvid u literaturu o Marakoviću[5] bjelodano pokazuje da je poslije 1945. pa sve do smrti bio ne samo zanemaren nego i potpuno prešućivan, jer se u tome razdoblju o njemu ne nalazi ni jedna jedina jedinica, čak niti u preostalim malobrojnim, ionako gurnutim u ilegalu, katoličkim listovima i časopisima.[6]

Budući da nam nije namjera natezati se oko formalnih određenja Marakovićeva statusa poslije 1945. godine (kad bi se htjelo stvari radikalizirati, moglo bi se ustvrditi da bijaše ne samo zanemaren i zaboravljen, već posve izbrisan), može se pouzdano kazati tek to da je i do danas kritičko i esejističko djelo Ljubomira Marakovića ostalo nedovoljno istraženo, a niti do kraja prosudbeno ocijenjeno i vrednovano. Ovo se posebice odnosi na onaj dio njegova kritičkog i esejističkog opusa koji je posvećen drami i kazalištu. Zanimljivo je da Dubravko Jelčić u svome predgovoru (1971, PSHK) ni jednom riječi ne spominje taj, u odnosu spram književne kritike opsegom doduše manji ali zato nimalo zanemariv, Marakovićev prinos hrvatskoj kazališnoj kritici i teatrologiji.[7]

Iste te, 1971, godine pojavljuje se, međutim, važna knjiga Nikole Batušića *Hrvatska kazališna kritika* (dramska), u kojoj je podosta prostora posvećeno Ljubomiru Marakoviću kao kazališnom kritičaru.[8] Stavljajući kao i sve druge osobnosti hrvatske kazališne kritike od njena začetka do početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u kontekst epohe, nazočnih ideja, svjetonazora i stilova, Batušić će odmah na početku odrediti Marakovićevo mjesto (sukladno svim ostalim prosudbama Marakovićeva angažmana).

U kompleksu svojevrsno opredijeljene — u konkretnom slučaju izrazito katolički orijentirane dramsko-kazališne kritike — valja svakako spomenuti LJUBOMIRA MARAKOVIĆA. Objavljivao je na stotine svojih kritika u »Luči«, »Hrvatskoj straži«, a posebice su vrijedne i zanimljive one u »Hrvatskoj prosvjeti«, tom klerikalnom časopisu koji je izlazio od 1914. do 1940. Maraković je u njemu bio ne samo glavni književni kritik i usmjerivač estetskih nazora cjelokupnog katoličkog književnog pokreta, već je i kao kazališni kritičar vrlo često stajao na pozicijama osobnog ideološkog opredjeljenja, boreći se i zauzimajući uvijek za svoje, uvijek vrlo jasno i neprikriveno izricane nazore.[9]

Time su uglavnom postavljeni parametri ocjenske prosudbe Marakovićeva književnokritičkog te kazališnokritičkog i teatrološkog opusa. Svakako, u smislu cjelovita nacrta Marakovićeve osobnosti, jedno se od drugog ne može dijeliti, jer je u sve što je napisao i objavio utkana čvrsta zajednička nit poimanja svijeta i čovjeka, viđena, doživljena i trajno pronošena idejom kršćanske Vjere, Ljubavi, Nade i Ufanja koji postavljaju temelje Dobru (etika) i Ljepoti (estetika). Uvjetno je ipak moguće učiniti razdjelnicu, s obzirom na činjenicu konkretne vremenitosti i prostornosti kazališne naspram književne umjetnosti. Jedno od temeljnih pitanja

kojima se mora pozabaviti promatranje i raščlamba svakoga kazališnokritičkog djela jest upravo koliko kritik znade i umije prepoznati i stručno teatrologijski opisati i vrednovati eminentno teatarski fenomen, odvojen od dramskoga pisma.

Dalje će se, dakle, u tome smislu razmotriti kritički i esejistički opus Ljubomira Marakovića glede kazališta i teatrologije. Pritom ćemo težište staviti na središnje i stvaralački najplodnije i najmoćnije razdoblje između 1920. i 1930. godine, ispisano ponajvećma u časopisu *Hrvatska prosvjeta* kojemu je Maraković bio urednikom četvrt stoljeća: od 1920. do 1944. godine.

II.

Tijekom prvih petnaest godina svoga pisanja te intelektualnog djelovanja, od mature u Nadbiskupskoj velikoj klasičnoj gimnaziji u Travniku 1905. pa do 1920. kad završava svoju prvu školsku godinu kao profesor na zagrebačkoj Gornjogradskoj gimnaziji (poslije prvoj klasičnoj) i postaje urednikom već ugledna katoličkog časopisa *Hrvatska prosvjeta,* Ljubomir je Maraković posvećenikom knjige i pisma. Piše književna razmatranja, intenzivno djeluje kao urednik raznih katoličkih edicija.[10] Preuzimanjem urednikovanja i pisanja u *Hrvatskoj prosvjeti* započinje intenzivno Marakovićevo bavljenje dramom i kazalištem, koje će, s manjim prekidima, trajati sve do 1944. godine.

Ulazak u svijet drame i kazališta označen je tada prevladavajućim stilom i izrazom: ekspresionizmom. Upravo će na njemu, u teorijskome i praktičnom smislu, Ljubomir Maraković u trećemu desetljeću prošloga stoljeća okušavati svoje promisli i prosudbe.[11] U prvoj opsežnijoj dramsko-kazališnoj studiji »Smjerovi drame«[12] pisac odmah na početku preuzima ključne aksiome novoga, ekspresionističkog postavljanja odnosa između drame i kazališta, pjesničke riječi i pozornice. Maraković uviđa da taj novi smjer od romana pomiče težište na dramu, a od riječi na krik i gestu, pak zaključuje: *... zato nova umjetnost ne voli duge motivacije klasičnih drama, široke teorije realističkih i psiholoških romana; sve se je saželo u povik, krik, gest; važniji od sve lirike je manifest, veća od svih romana je drama.* [13] I dalje: *Nova je drama pisana za pozornicu i mogla bi biti ocijenjena samo kao pozorišno djelo, a zato bi se morala izvađati.*[14]

Da je Maraković naslutio i na mnogim mjestima umio točno izraziti važnost režije koja je u to vrijeme već i u hrvatskome kazalištu polako dospijevala do onog uloga u kontekstu predstave što ga je europsko kodificiralo već nekoliko desetljeća prije, svjedoči i ova misao: *Mnogo toga ima što je sa stanovišta obične pozorišne tehnike nemoguće, a za genijalna režisera je samo vrelo novih mogućnosti*.[15] Premda se u biti slaže s time da su Krležina mladenačka dramska djela za ondašnju kazališnu pozornicu neizvediva, ipak već tu Maraković vidi dalje i vidovitije od, primjerice, Josipa Bacha koji je tek dvije-tri godine prije, u polemici s Krležom oko (ne)izvođenja njegovih mladenačkih drama pisao:

Današnja je pozornica sa svom svojom zamjernom vještinom do koje su je doveli u najnovije vrijeme Craigh (!), Reinhard (!) i Stanislavski — da spomenemo samo ovu trojicu sceničkih majstora — odviše primitivna, tek u povojima, a da joj je i približno moguća izvedba djela poput Krležinih aktovki.[16]

No, u jednom se Bach i Maraković slažu — Krleža je genijalan dramski pjesnik i talent. Ta spoznaja će Marakovića i navesti da ustrajno kritički prati Krležino dramsko stvaranje i njegova ostvarenja na pozornici, od praizvedbe *Golgote* 1922. do *Lede* 1930.

Maraković, dakako, kritički komentira i dramska djela drugih dramskih autora (hrvatskih, srpskih i slovenskih, u duhu, naravno, »narodnoga jedinstva«) koja su tiskana u godinama neposredno poslije Prvoga svjetskog rata, a neka i izvedena u zagrebačkome HNK-u: Josipa Kulundžića, Josipa Kosora, Iva Vojnovića, Gustava Krkleca, Tomislava Prpića, Vladimira Nazora, Milana Ogrizovića, Mirka Korolije, Đure Dimovića, F. S. Finžgara. Od svih ističe kao nespornu kazalištu vrijednost Kulundžića i njegovu dramu *Ponoć*.[17] Ostale ekspresionističke drame po Marakovićevu mišljenju ulaze u afektiranost, pri čemu posebno oštro negativno procjenjuje Prpićevu *Madonu Bistricu*, Krklečevu *Grobnicu*, Kosorovu *Nepobjedivu lađu*, Korolijino *Zidanje Skadra* i Dimovićevu mitomansku (nedovršenu) trilogiju.[18] Kazališna je praksa u potpunosti dala Marakoviću za pravo, jer su ta djela danas zaboravljena i za kazalište odavno nepovratno mrtva. Natrpani nategnutim i papirnatim morbidnostima (Krklec) ili pak nemogućim primitivnim (Kosor), odnosno apstraktnim (Dimović, Korolija) simbolizmom, ti dramski artefakti već u doba svog nastanka bijahu beživotni i anakroni.

Sada je mjesto i čas da se uvede spona s onim kazalištem koje je Ljubomir Maraković logično iz duha katoličanstva najdublje osjećao i u njemu vidio

utjelovljenje svojih duhovnih i estetičkih ideala. Riječ je, dakako, o religioznom, kršćanskom kazalištu, navlastito obliku pučke misterijske drame. Kad kritički vrlo strogo (ali uvijek stručno i argumentirano) ukazuje na sve mane ekspresionističke drame i kazališta u Hrvatskoj (uostalom, tada već i u Europi na zalazu), on joj suprotstavlja uistinu najviše kriterije koje je postavila mitskoreligiozna drama Richarda Wagnera i Paula Claudela. Prokazuje tako tobože uzvišene mitske figure Đure Dimovića kao suhe racionalističke konstrukte, nedorasle i Ibsenu ili Strindbergu. A ondje gdje nema Walhalle iz koje hodaju bogovi i divovi po svijetu, gdje nema čudesne zemlje Graala *po kojoj Bog čudesima piše goleme odluke svoje natprirodne volje (...) mitska drama nema pravih monumentalnih proporcija i ona može da bude jedna više ili manje lijepa igra, ali ona ne može da bude ni misterij vjernoga puka kao* Navještenje Marijino*, ni narodna svečana igra kao* Ring der Nibelungen *niti blagdanski prikaz čovječanstva kao što je* Parsifal.[19]

Svoj je ideal, kako u književnosti tako i u kazalištu, Maraković tražio u onim objavama koje transcendiraju svakodnevni život u nebeske i božanske dimenzije. Za njega je pitanje forme sekundarno, bitan je vječan, u raznim oblicima sačinjen, izraz uzvišenih ideja, zato pišući o Vladimiru Nazoru i njegovoj *Gospi od Snijega*[20] znakovito i vidovito ustvrđuje:

I ako je danas pozornica poprište izražajne umjetnosti (Ausdruckskunst) uopće, a ne samo dramatske u užem smislu, onda svakako spada na nju ova dramatska priča koja doduše nema dosta dramatske radnje, ali ima svakako nekoliko jakih dramatskih momenata, a inače više vrlo interesantnih režijskih problema.[21]

Taj uvid vodi do ključnog problema koji u središte smisla i značenja postavlja pučku dramu u njenim raznolikim objavnostima koji idu dalje od uobičajenih realističkih folklornih igara i komedija. Poimence su to čarobna igra (*Zauberspiel*), misterij, alegorijska igra i napokon — kao vrhunac i neke vrste sinteze svega prethodno spomenutog — simbolski stilizirana kršćanska drama. Taj je ideal s jedne strane Marakovića vodio prema upoznavanju, teatrološkom opisu i teorijskome razjašnjenju takve pučke drame koje je uzoran model pronašao u prikazivanju Muke (*Passionsspiel*) u bavarskome selu Oberammergauu (a poslije ga razrađivao na primjerima iz slične hrvatske kazališne prakse), a s druge u pokušajima poticanja stvaranja kršćanske drame u hrvatskoj književnosti, i to prema uzorima koje je poglavito nalazio u dramskim djelima Paula Claudela i Henryja Ghéona, ostvarajima autentično kršćanskog nadahnuća.

III.

Poslije putovanja Njemačkom 1922. gdje je, između ostaloga, o Uskrsu prisustvovao izvođenju Muke u Oberammergauu, Maraković je u božićnome broju *Hrvatske prosvjete* (1922, god. IX, br. 23-24 str. 562-569) objavio *Tri studije s njemačkog putovanja*.

Očito ga bijaše zatravila autogenost i autohtonost te pučke pasionske igre koju kroz sedamnaest prizora, točnije postaja, od srednjeg vijeka vazda na isti način izvode seljaci u tome bavarskom selu. Izvedba traje osam sati, s prekidom od 12 do 14 sati, što znači da je podijeljena točno na dva dijela od po četiri sata (od 8 do 12 i od 14 do 18 sati). Sve je prožeto jednom idejom koja daje ton i karakter cijelom izvođenju, pa otud to pučko kazalište, u stručnome smislu diletantsko, nije tek efektna igra, nego sveti čin u kojemu se stil unutarnje istinitosti postiže duhom igrača. To je očuvanje i produžetak sakralnoga kazališta u modernom dobu koje je uzdiglo profesiju do neslućenih razina, a zauzvrat najčešće izgubilo duh. I kao što profano, profesionalno, kazalište reducira prostor i vrijeme čina na konvenciju, tako sakralno ne poznaje tih ograničenja — jer mu je prostor Totus Mundus, a vrijeme, koliko god trajalo, tek bezmjeran djelić božanskog Vremena.

Maraković hvali zdrav konzervativizam koji omogućuje da u izvedbi bavarskih seljaka osjetimo dašak vječnosti, ali ujedno predlaže i otvorenost nekim novim rješenjima. Tako se zalaže da se očuva temeljna jezgra duha i smisla igre (= Konstanta), a ujedno predlaže određene inovacije u korskim dionicama i u glazbi (= Varijable). Evo kako obrazlaže tu dihotomiju.

Na taj bi način ova igra ostala vječito živa i vječito bi davala pobude svojim prikazivačima, dakako bez nasilnih skokova i radikalnih reformi, koje bi se protivile tradiciji — dok bi se inače mogla pretvoriti u jedan petrefakt, u okaminu bez organskoga života i izgubila svoje značenje kao jedan svesvjetski unikum kršćanskoga pučkog kulturnog nastojanja.[22]

U ovome se detalju jasno vidi savršena sposobnost lučenja bitnog od nebitnog koja inače krasi promišljanje, postupak i metodu kritičke prosudbe Ljubomira Marakovića.

Kako bi se razumjela poveznost s ‘umjetnom’ dramom, korisno je spomenuti da iste te godine, 1922, Maraković u *Hrvatskoj prosvjeti* objavljuje važan ogled Ivana Merza o mogućnosti katoličke tragedije.[23] Suverenim preletom kroz povijest

kršćanske dramskokazališne tradicije u Francuskoj, od srednjega vijeka do suvremenosti, prvak hrvatske katoličke mladeži, inače temeljito upućen u problematiku,[24] prikazuje i raščlanjuje velebni Claudelov dramski misterij o kršćanskoj žrtvi, ljubavi i otkupljenju. Stalo mu je pokazati da je djelo doduše formalno vremenski smješteno u srednji vijek, u doba svete Ivane Arške, no da svojom najdubljom dimenzijom radnja projicira unutarnji život današnjih (francuskih) katolika. Što se pak tiče teze o katoličkoj tragediji, ona počiva na tome da je tu hibris preobražen u znak Milosti i Otkupljenja. Merz zaključuje da je konvencionalna shema tragedije kristijanizirana tako što nositelj tragičnoga ne mora stradati, već *nevina žrtva može na nadprirodan način uništiti posljedice grijeha*[25] Spojivši, dakle, autentičan duh kršćanskoga srednjovjekovlja sa suvremenim katoličanstvom, ova je drama, ne samo po Merzovu mišljenju, otvorila posve nove putove i mogućnosti kršćanske drame. Dakako da će ju visoko cijeniti i Ljubomir Maraković.

Bilo bi, svakako, zanimljivo pobliže istražiti dodire i veze između ta dva velika hrvatska katolička intelektualca, no taj pothvat iz razumljivih razloga ostavljamo za neku drugu prigodu.

Ovdje ćemo još spomenuti da Merz svoj ogled započinje spomenom slavljenja sv. Ivane Arške dana 8. svibnja 1922. koje vidi simbolom čudesne obnove francuske vjere u svetu Crkvu katoličku, a Ljubomir Maraković istodobno piše da *svjetla pojava Ivane D'Arc živi je dokaz, kako je najbolji i najdublji onaj patriotizam, koji je duboko ukorijenjen u nepokolebivim temeljima vjere*.[26]

Maraković će se i u idućim godinama prilično sustavno baviti problematikom pučke i »umjetne« kršćanske drame. Tako već sljedeće godine piše opsežnu teatrološku studiju o prikazanju *Posvetilišta Abrahamovog* Mavra Vetranovića u redakciji Marina Držića koje je izvedeno u parku Nadbiskupskog dvora u Zagrebu u kolovozu 1923. Ta je izvedba upravo idealno poslužila Marakoviću da na hrvatskome primjeru aplicira teorijske i praktične spoznaje o pučkome kršćanskom kazalištu što ih je bio stekao putovanjem u Njemačku s za nj presudnim upoznavanjem *Passionsspiela* u Oberammergauu.

Pišući o Vetranovićevu prikazanju i njegovoj povijesnoj kontekstualizaciji, kao i suvremenom uprizorenju, Maraković uporabljuje filološki aparat kojim očito suvereno vlada da bi došao do onoga što ga najviše zaokuplja: smisla izvođenja takvih prikazanja u suvremenosti. On će taj smisao potražiti (i pronaći) u prenošenju prilično zakučasta i teška Vetranovićeva stila u oblik svečane pučke

igre. Upozorivši na nekompetentnost kritičara,[27] Maraković će ustvrditi da je takvo kazalište neraskidivo vezano uz mjesto i vrijeme izvođenja, te podsjetiti na vlastitu ideju prikazivanja hrvatskih kraljevskih drama na solinskome polju. On implicitno polemizira s negativnim prosudbama (poglavito u rojalističko-unitarističkoj *Jugoslavenskoj njivi*), pripisavši to s jedne strane neupućenosti, a s druge načelno negativnome (dakle, ideološkom) zauzimanju stajališta spram katoličkih vrednota. Da je toga bilo ne treba dvojiti, no također je činjenica da i Maraković ponekad snižava vrijednosne kriterije iz, ipak svjetonazorne, pristranosti, kad primjerice tvrdi da je *katolička kritika ne iz »principa«, nego iz zanosa pravednija, uviđavnija i — stvarno ispravnija*.[28] Tu doista valja uočiti i priznati onu vječitu dvojbu u kojoj se imanentno nalaze stvaraoci i kritičari koji izrazito pripadaju nekoj ideji, političkoj, vjerskoj ili kakvoj drugoj što obuhvaća totalitet čovjeka: razapetost između estetike i ideologije.[29] Ljubomir Maraković u tome nije bio niti je mogao biti iznimkom. Ali stoji i često navođena prosudba Stanka Lasića u kojoj je on sintetizirao svoje stajalište spram Marakovićeve kritike.

Nema sumnje da Marakovićevo mišljenje počiva na nekoliko solidnih kategorija: umjetnost je izraz totaliteta (ili božanske biti), a ne površne realnosti, smjerovi i pokreti postaju modom kad nisu duboka estetska potreba, u književnom djelu važnija je strast od ideje, književnik će nadmašiti ograničenje svoje doktrine ako je talentiran, šablona je smrt kreacije, a osrednjost smrt svakog eksperimenta, nacionalna književnost ima snažne konstante i vertikale, ali pisac pripada i jednom općenitijem civilizacijskom/literarnom prostoru itd.[30]

Završna pak misao Lasićeve prosudbe uvodi u kompleks Marakovićeva odnosa spram dramskog djela Miroslava Krleže i njegovih uprizorenja u hrvatskome glumištu u trećemu desetljeću prošlog stoljeća:

Taj je skup metodoloških zasada (doista: prije skup nego sistem) omogućio Marakoviću da prodre do nekih kvaliteta Krležina »ekspresionizma«, koje su drugi kritičari samo površno uočili ili ih uopće nisu vidjeli.[31]

Poradi opsega i važnosti krležinskog kompleksa u sklopu svekolike Marakovićeve kazališne kritike, valja ga posebno promotriti i raščlaniti.

IV.

Vidjesmo da je već u studiji *Smjerovi drame* Maraković označio Miroslava Krležu genijalnim talentom (Maraković, 1922), a poslije objavljivanja glembajevskog ciklusa i uprizorenja dramske trilogije o Glembajevima (*U agoniji* 1928, *Gospoda Glembajevi* 1929, *Leda* 1930),[32] zaključit će, usporedivši s recentnom svjetskom dramatikom, ovo:

Mjereći prema ovome i prema dosta rijetkim dramama posljednjih godina koje su imale uspjeha u svijetu, možemo mirno kazati da Krležina drama U agoniji*, kao najjača iz glembajevskog ciklusa, znači jednu od nasuperiornijih i najkarakterističnijih drama koje su ovih godina prešle preko evropskih pozornica*.[33]

Nadasve je zanimljiv taj susret snažnoga kreativnog djela jednog uvjerenog komunista i njegove kritičke prosudbe jednog uvjerenog katolika. Prateći glavne Marakovićeve misli o djelu Miroslava Krleže u dvodesetljetnu razdoblju (1922-1940), nije da se u njima neće naći određenih odstupanja,[34] ali od velika uvažavanja tog djela, kako u hrvatskim tako i u europskim razmjerima, on ipak nikad nije kategorički odustao.

Bavljenje hrvatske kazališne kritike Krležom započinje, prirodno, osvrtima na praizvedbu *Golgote*[35] koja je dočekana skoro s jednodušnim oduševljenjem.[36] Jedina je iznimka bio urednik časopisa *Zenit,* bijesni avangardist i budući »barbarogenij«, Ljubomir Micić koji je i prije i poslije bjesomučno napadao Krležu.

Maraković je o *Golgoti* pisao čak tri puta. Prvi je članak neposredna reakcija na praizvedbu,[37] drugi kasnija refleksija na predstavu,[38] a treći promišlja djelo u sklopu temeljite studije o ekspresionizmu u već ranije spomenutu časopisu *Čas*.[39] Već taj podatak upozorava na važnost koju je on pridavao tom djelu koje je vidio kao ekspresionističku dramu u kojoj se na estetičkome planu već vidi uklanjanje radikalnosti i ekstremizma na putu prema redu i skladu.[40] S druge je, idejne, strane Maraković *Golgotu* smatrao izrazom krajnjeg pesimizma, koji i inače označuje Krležino sveukupno djelo. Dvije ideje koje se tu prepleću jesu ideja hrvatskoga melankoličnog tragizma (*Hrvatski bog Mars, Galicija, Hrvatska rapsodija*), a druga odnos između Genija i Demona, Boga i Đavla (*Michelangelo Buonarroti, Cristobal Colon, Golgota*). Zanimljivo je da zacijelo idejom najjaču i kazališno najmoćniju Krležinu ranu dramu, *Kraljevo*, Maraković nije posebno isticao, vjerojatno zato što je u dvadesetim godinama i zadugo poslije nekako posve bila pala u zaborav.

Stanko je Lasić postavio tezu da je Maraković bio na tragu velikog otkrića kad je uvidio da u biti Krležina teatra leži težnja za ekstatičnošću koja jedino može pomiriti hiperboličnu disperzivnost (drugim riječima, ekspresionistički radikalizam) i sređenu harmonizaciju.[41] U svojoj prvoj kritici *Golgote* Maraković je točno ustvrdio da je to *porazna kritika svih formi i pravaca, i radništva i inteligencije, i društva i vremena, i pojedinca i — čitavog čovječanstva*, te da je, napokon, tu riječ *o čovječanstvu bez Boga i Spasitelja*.[42] Nije posve jasno zašto Lasić misli da to nije točno, jer da je naprotiv to drama o Bogu i apsolutu, o spasu. Ali kako bi to bilo moguće, kad je u ontološkoj dimenziji Krležina svijeta mjesto Boga prazno, u strukturnome pak rasporedu značenjskih elemenata Bog (po Krleži — bog) tek je puki naziv bez stvarna pokrića, pak se stoga tu radi o esencijalnoj praznini.[43] A upravo je to Ljubomir Maraković, baš zahvaljujući svome kršćanskom utemeljenju i katoličkom svjetonazoru, uvidio i uvjerljivo obrazložio.

U prikazu kojim je popratio izvedbu *Vučjaka*, Maraković težište stavlja na čisto književnu i idejnu analizu, te kompozicijsku i strukturnu usporedbu s *Golgotom*.[44] Stoga to i nije kazališna kritika, jer se o samoj izvedbi s teatarskoga gledišta govori vrlo kratko pri kraju, bez ikakva opisa scenskog prostora, raščlambe redateljskog postupka i vrednovanja glumačkih interpretacija. Dobar je pak dio teksta, što je začudno i rijetko u Marakovića, posvećen prepričavanju fabule. Ipak su dodane neke misli koje upotpunjuju i dodatno osnažuju zaključke do kojih je kritičar došao pri analizi *Golgote*.

Prva se odnosi na relaciju ideologije i estetike. Maraković u *Vučjaku* nalazi dodatne argumente za tezu da Krleža u svojim književnim i kazališnim djelima ne postupa kao ideolog, nego kao umjetnik. Nakon što promišlja funkciju povratnika iz Rusije i obraćenika Lazara Margetića kao pronositelja tolstojevskog svepomiriteljskog kršćanstva, povezno s Marijanom u kojoj vidi nesretnu ženu koja se u konačnici uzdiže do »neodoljive tragike« te, ponešto ipak nategnuto, uspoređuje Krešimira Horvata i Margetićku s Raskoljnikovom i Sonjom u *Zločinu i kazni*, pita se i odgovara:

No, šta da reknemo o Lazaru? Malo je čudno da taj sasvim tolstojevski propovjednik Boga i ljubavi dolazi iz boljševičke Rusije 1918. Kad bi g. Krleža bio komunistički agitator kao što je uvjereni komunist, on bi svakako izrabio tu priliku za jednu propovijed u komunističkom smislu. Ali, g. Krleža je umjetnik i donoseći čovjeka koji dolazi iz Rusije, on posiže na dno samog ruskog mentaliteta iznoseći jedan bezvremenski tip ruskog misticizma.

— pa nastavlja i poantira:

I tako, ovaj jedini svijetli lik u čitavoj ovoj do užasa crnoj drami punoj gada, plijesni, truleža i očaja nema za samu dramu upravo vitalne snage. Ali zato nešto drugo što je poput Lazara došlo iz Rusije blâži cinični pesimizam ovog očajničkog svijeta — samilost. U Vučjaku *g. Krleži zaista nije ni do doktrine ni do postavljanja teza: tu je on samo čovjek i brat čovjeka; ova čarobna prizma kroz koju se lome ledene zrake krvave ironije te padaju ipak toplo na živo čovječje srce, bez sumnje je duša samog autora i mada ja ne mogu da ispitam koliko je točna tvrdnja da je ova drama autobiografijska (g. Nehajev), ja je rado vjerujem; jer ovako samim jednim srcem pretegnuti cio jedan svijet gada i očaja može čovjek samo ako na vagu postavi svoje vlastito srce.*[45]

Druga je temeljna teza upozorenje na kompozicijske nezgrapnosti i rastrganost inače fragmentarno izvanrednih dijelova Krležine proturatne pripovjedačke proze i drame. Imajući na umu paradigmu monumentalnog cikličkog romana od doba realizma pa do Prvoga svjetskog rata, Maraković je smatrao da i Krleža mora zaokružiti »makar labavo povezanu idejnu cjelinu«. A ona se ne da doseći ako pisac inzistira na jednoj, ma koliko snažno i izražajno oblikovanoj, noti; u Krležinu slučaju utapanja svega u crnu noć očaja, negacije i pesimizma. Zato Maraković zaključuje: *Ne tražimo ukočenu klasičnu odmjerenost, ali čitav bi niz trebao da ima monumentalnu idejnu kompoziciju. Inače će g. Krleža golemo blago što ga ima u rukama raskovati u sitne pare i razasuti u bijeli svijet.*[46]

Na tom temelju Maraković je, naravno, očekivao, kad su se bili pojavili prvi fragmenti glembajevskog ciklusa, da će upravo njime Krleža stvoriti spomenutu monumentalnu cjelinu. To se, ipak, tada nije dogodilo, i da nije u pozne dane života napisao *Zastave*, doista bi se Krleži bilo dogodilo ispunjenje proročanstva iz posljednje rečenice Marakovićeva članka.

Vučjaka je Maraković vidio kao reprezentativ međufaze između prve, ekspresionističke, i druge, klasične (klasicističke), koju je nazvao i modernim objektivizmom,[47] s time da izvedba *Michelangela Buonarrotija* 1925. označava kraj prve spomenute faze, a *U agoniji* 1928. početak druge (Lasić, 1987). Evo kako to pokazuje na početku kritike praizvedbe drame *U agoniji:*

Kao g. Cesarec u Carevoj kraljevini*, vratio se g. Krleža u svojoj novoj drami strogo zatvorenoj formi umjetničkog djela napustivši sva formalno-revolucionarna nastojanja ekspresionizma. Nema više dematerijalizacije pozornice, transpozicije*

duševnih viđenja i stanja u vidne senzacije, atomizirane forme koja hoće da jednim zamahom obuhvati čitave svjetove. U agoniji *je drama gotovo najstrože klasične sheme*...

— a ovako zaključuje:

Sasvim je jasno da je i ova nova snažna drama g. Krleže stvarno čvrsto povezana s njegovim dosadanjim djelima: vojnička atmosfera, ali ne više u ratnoj formulaciji, nego u njenim daljim odbljescima, karakteristični motiv smrti i sprovoda, izrazita socijalna kritika. Ali nema više, osim tehničkih elemenata ekspresionizma koje sam naveo, ni onoga moralizatorskog dociranja ni programatisanja (sic! op. D.G.)*, nema ni liječnika iz* Golgote *ni uskrslog Lazara iz* Vučjaka: *drama se kondenzirala u zrelu ozbiljnost tragike koja sama po sebi govori iako ovdje samo negativno*.[48]

Razumljivo je da je Maraković prihvatio i prosudio glembajevsku trilogiju kao Krležino preuzimanje načela klasične strukture i kompozicije, a time i kao vrhunac njegova književnog i kazališnog razvoja. Za razliku od *Vučjaka*, u svojim je kritikama izvedbi trilogije u HNK-u podosta pozornosti posvetio analizi režije, glume i scenografije. Tvrdnju Nikole Batušića da je *vrlo dobro raščlanio nekoliko redateljskih postupaka Strozzija, Raića i Gavelle*,[49] u prosudbi režijskih postavki prošireno na Alfonsa Verlija, dokazuje uvodni dio drugoga odjeljka gdje je precizno opisao redateljski postupak redukcije slike koju traži pisac *davši uza sve to, sa samih nekoliko figura, dobrim perspektivnim i plastičnim efektima, potpun dojam i sjaja i šarenila glembajevske slavne soareje koja se upravo razilazi*.[50] Raićevu režiju *Lede* popratio je ponešto apstraktnijim atributima: *G. Raić je režirao* Ledu *superiornošću zrela umjetnika i dao pojedinim momentima jaku pozorničku sugestivnost. Motiv opijanja Aurelova i Urbanova u III. činu izveden je upravo nedostižnom plastičnošću*.[51] Za režiju pak *U agoniji* Alfonsa Verlija pronašao je tek posve šablonske i značenjski prazne odrednice: *precizno korektna i, kao uvijek, nešto prespora*.[52]

O kreiranju scenskoga prostora koje nastaje stvaralačkom suradnjom redatelja i scenografa, dakle o vizualnoj komponenti kazališnog čina, ima, dakako, prema običajima ondašnje kazališne kritike malo spomena. Tako je dekor Marijana Trepšea u *Agoniji* bio »prikladan i izrazit«, a u opisu izvedbe *Gospode Glembajevih* istom je pri samome kraju spomenut dekor Ljube Babića koji da je *bio naročito jak u III. činu gdje je finom harmonijom boja i diskretnom prigušenošću realnog detalja*

neobično snažno dan puni dojam one nadrealno realne sablasnosti smrti koja je jedna od najizrazitijih crta u poeziji gosp. Krleže.[53]

I dok je, kao što pokazasmo, točno vidio i precizno opisao estetsku bit i socijalnu dimenziju prvih dviju drama glembajevskog ciklusa, u prosudbi *Lede* Ljubomir Maraković nije prepoznao izrazitu komičku crtu, inzistirajući na njenoj dramatskoj dimenziji. Istina je da je i sâm Krleža u prvoj tiskanoj verziji podnaslovio *Ledu* kao »ljubavnu igru u četiri čina«,[54] da bi je tek poslije, u izdanjima poslije Drugoga svjetskog rata, preimenovao u »komediju jedne karnevalske noći«, te da je i kazališna praksa sve do šezdesetih godina taj završni dio trilogije tumačila više kao dramu negoli komediju. Otuda u usporedbi s *Gospodom Glembajevima* i *Agonijom* Maraković nije mogao drugo nego zaključiti da je *Leda* formalno rasplinjavanje u ništa, puko ponavljanje erotičnoga modela iz *Adama i Eve*, te, napokon, *njegov je krug Glembajevih u* Ledi *postao nepodnošljivo teški Inferno bez Čistilišta i Raja. A to je čista apstrakcija.*[55]

Ledom je Krleža zaključio svoj dramski opus, vrativši se kazalištu izvornim dramskim tekstom još samo jednom, dvadesetak godina poslije, kad je, upravo u godini Marakovićeve smrti, 1959, praizvedena scenska fantazija *Aretej ili Legenda o svetoj Ancili rajskoj ptici*. Maraković i Krleža sreli su se još jednom, prvi u ulozi optuženika a drugi suca, na sudu časti Društva hrvatskih književnika. Stanko je Lasić još 1987. demistificirao legendu koju je sâm Krleža stvarao o svom položaju poslije Drugog svjetskog rata pod uspostavljenim komunističkim režimom. Priznavši, doduše, da *Krleži nije bilo lako odmah poslije rata, to je izvan sumnje*, nastavlja:

Pored toga, poznate su nam neke tvrde činjenice iz tog razdoblja, pa znamo da je on ostao u 'Republici' (bez obzira na »pljenidbu«), da je on sudio 1945. (kao predsjednik Suda časti) Ljubomiru Marakoviću, da su mu se drame izvodile a knjige izdavale (bez obzira na Đidu, Zogu i Mitru), da ga je već u jesen 1945. Tito primio u zagrljaj, da je bio sekretar partijske ćelije u JAZU već prije 1948., itd., itd.[56] (istakao D.G.).

Na sve je optužbe protiv sebe Maraković odgovorio dostojanstvom istinskog intelektualca,[57] otišavši na kraju ipak u uze, a Krleža pak svojim putem miljenika i adlatusa Titove komunističke diktature.

V.

Ljubomir je Maraković godinama i desetljećima u *Hrvatskoj prosvjeti* sustavno kritički pratio sezonski repertoar Hrvatskoga narodnog kazališta. Štovište, počev od godine 1925. kad časopis prelazi na novi, veći format, u nekim je godištima sâm ispunjao svojim tekstovima rubriku Kazalište i umjetnost. Od važnijih tekstova koji su vodili prema knjizi u kojoj je sjedinio godinama pisane tekstove u pučkom kršćanskome kazalištu,[58] gdje je sustavno izložio svoje književne i kazališne ideje i nazore, valja još spomenuti *Prikazanje o sv. Panfuciju*[59] i, osobito, važne tekstove o izvedbi *Muke Isusove* i *Prigorske svadbe* u Koprivnici koje je autor samouki seljak Stjepan Novosel.[60] Nastavio je, dakako, pratiti i sve recentne kazališne događaje u središnjoj nacionalnoj kazališnoj kući, s posebnom pomnjom na kasne odjeke ekspresionizma, kao što bijahu *Kozmički žongleri* Ka Mesarića, *Bijesno pseto* Ahmeda Muradbegovića i *Škorpion* Josipa Kulundžića.[61]

No središnja misao vodilja Ljubomira Marakovića nedvojbeno je bila i ostala, kako u životu tako i u odnosu spram dramskokazališne umjetnosti, čvrsta predanost kršćanskoj vjeri i Katoličkoj crkvi. Zato je kao vrhunac svojih ideala on morao vidjeti obnovljenu kršćansku prikazanjsku dramu, pretpostavivši čak naivnu pučku mističnost vrhunskome profesionalizmu lišenu Boga i vjere. Maraković se divio Henriu Ghéonu koji je svoje tekstove pisao »za patronaže, za školsku omladinu, za diletante«.[62] Usredištenje se pak te misli možda nalazi u ovim riječima, vezanim uz datum koji je Maraković smatrao stvarnim uskrsnućem te drevne kazališne prikazanjske forme — danas bismo rekli: teodrame croaticae.[63]

I tako, vraćajući se uvodnoj misli, konstatujem da je 17. kolovoza 1923. i narednih dana uskrsnulo jedno hrvatsko crkveno prikazanje, jedno djelo rane naše književnosti i da, uza svu svoju zanimljivost, ne bi uskrsnulo u literarnohistorijskoj ili u stilsko-historijskoj rekonstrukciji, nego je uskrsnulo kad je moglo da nađe živa odjeka u srodnom času sadašnjosti. Naša je prošlost kršćanska i samo kršćanska sadašnjost može da obnovi i uskrisi ono što je u njoj najvrednije i najdublje. A put bi se taj mogao nastaviti. On bi nas organskim i prirodnim putem vodio do obnove kršćanske drame u našem narodu.[64]

Budući da smo novoj obnovi hrvatske kršćanske drame i kazališta svjedočili, od prvih uprizorenja crkvenih prikazanja krajem šezdesetih i početkom sedam-

desetih godina,[65] pa sve do starohrvatskih *Mukâ* i drugih oblika naše sakralne teatarske baštine u posljednjemu desetljeću 20. stoljeća[66] i, napokon, suvremenih djela koja su na tragu stvaranja hrvatske teodrame,[67] možemo zaključiti da se Ljubomir Maraković u tome pokazao vidovitim predskazivačem i utirateljem putova.

Uloživši u to svu svoju zamjernu erudiciju, kultiviran osjećaj za istinske vrijednosti i, nadasve, duboko razumijevanje fenomena i najvećim dijelom uzdržavši umjetničke i estetičke kriterije nad onima ideološke naravi, Maraković ulazi, kažimo zaključno, u sam vrh hrvatske kazališnokritičke misli 20. stoljeća.

LITERATURA

a) Djela Ljubomira Marakovića

Pučka pozornica (*Bit i uspjesi nestručne pozornice*), Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima, Zagreb 1929, knj. 308, str. 78.

(Sadržaj: Uvod. Pasijske igre u Oberammergauu; Prikazanje muke Isusove u Koprivnici; Obnova »Posvetilišta Abrahamova«; Prikazanje o sv. Panfuciju; »Mali vrtec ograjen«; Prigorska svadba; Nestručna pozornica. Bilješke.) Naslovnicu riješio Vladimir Kirin.

Hrvatska prosvjeta, god. VII-XVI, 1920-1930.

»Ekspresionizam u Hrvatskoj«, u. Maraković, Ljubomir/Bogner, Josip, *Rasprave i kritike*, ur. Antonija Bogner-Šaban, SHK, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, str. 71-88.

»Smjerovi drame«, ibid., str. 111-142.

»Moderni objektivizam«, ibid. str. 99-110.

b) o Ljubomiru Marakoviću

Gvozdenović, Božo, »Kritički radovi Ljubomira Marakovića«, *Marulić*, III, br. 2, str.19-26, Zagreb, 1970.

Jelčić, Dubravko, »Ljubomir Maraković« (predgovor izabranim rapravama i kritikama), u: Haler, Albert / Kombol, Mihovil / Gavella, Branko / Maraković, Ljubomir, *Eseji, studije, kritike*, PSHK, Zora / Matica hrvatska, Zagreb 1971, str. 425-431.

Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika* (dramska), MH, Zagreb, 1971.

Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari*, Globus, Zagreb 1987.

Jelčić, Dubravko, »Kritičar između ideologije i estetike«, u: *Nove teme i mete*, »Hrvatska sveučilišna naklada«, Zagreb, 1995, str. 139-150.

Bogner-Šaban, Antonija, »Predgovor — Ljubomir Maraković«, u: Maraković, Ljubomir / Bogner, Josip, *Rasprave i kritike,* SHK, ur. Antonija Bogner-Šaban, MH, Zagreb, 1997, str. 11-36.

BILJEŠKE

[1] Poglavito se tu ističe utjecaj *Action française*, organizacije koja je na temeljima francuske katoličke tradicije odigrala značajnu ulogu u obnovi katoličanstva u Francuskoj tijekom prve polovine 20. stoljeća.

[2] Jelčić, Dubravko, »Ljubomir Maraković«, u: Haler, Albert/Kombol, Mihovil/Gavella, Branko/Maraković, Ljubomir, *Eseji, studije, kritike*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, sv. 86, Zora/Matica hrvatska, Zagreb 1971, str. 425-431.

[3] Navedeno prema: Maraković, Ljubomir, *Rasprave i kritike*/Bogner, Josip, *Rasprave i kritike* (prir. Antonija Bogner-Šaban), Stoljeća hrvatske književnosti, Matica hrvatska, Zagreb 1997, str.30.

[4] Jelčić, Dubravko, o.c., str. 245.

[5] Vidi: »Važnija literatura o Ljubomiru Marakoviću«, prir. A. B.-Š., o.c., str 35-36.

[6] Posljednja je dosad poznata bibliografska jedinica prije Marakovićeve smrti iz 1937. godine : Glavaš, Radoslav, »Sedamdeset i pet godina hrvatske književnosti«, *Hrvatska prosvjeta,* XXIV, br. 3, str 136-138, Zagreb, ožujak 1937. Tri su članka izašla u povodu smrti godine 1959, i to dva u *Hrvatskoj reviji* (Buenos Aires, god. IX, sv. 1 i 2, br. 33 i 34) iz pera Radoslava Glavaša i Bogdana Radice, a jedan u zborniku *Dobri pastir,* Sarajevo, iz pera Rasta Drljića. Prva se pak veća studija o Marakovićevu kritičkom djelu pojavila istom 1970. (Gvozdanović, Božo, »Kritički radovi Ljubomira Marakovića«, *Marulić*, III, br. 2, str. 19-26, Zagreb, lipanj 1970.) Od novijih radova valja posebno istaknuti esej Dubravka

Jelčića, »Kritičar između ideologije i estetike (Nove teme i mete)«, *Hrvatska sveučilišna naklada*, Zagreb 1995, str. 139-150, gdje autor zapravo temeljitije proširuje već spomenuti predgovor Marakovićevim esejima i kritikama u ediciji PSHK, 1971.

[7] Premda svoj izbor započinje baš značajnom studijom »Smjerovi drame«, koju je Maraković objavio u nekoliko nastavaka tijekom 1921, i 1922. godine u *Hrvatskoj prosvjeti*. Ta studija doduše većim dijelom propituje i raščlanjuje ključne silnice i poticaje tada recentna hrvatskoga dramskog pisma, no nuzgredno, mjestimice vrlo kompetentno i lucidno, dotiče i probleme eminentno kazališnog oblikovanja i izraza. Dakle, dijelom je ta studija i teatrologijska.

[8] Knjiga je izašla u nakladi Matice hrvatske. Nije zgorega napomenuti da je to prva samostalna knjiga tadašnjega mladog asistenta za povijest europskoga i jugoslavenskih kazališta na katedri ondašnje Akademije za kazališnu i filmsku umjetnost (sada Akademija dramske umjetnosti), a danas akademika i vodećega povjesničara kazališta u nas.

[9] Batušić, Nikola, *Hrvatska kazališna kritika*, MH, Zagreb 1971, str. 219.

[10] Tako je počev od 1906. uredio četiri godišta novopokrenuta časopisa *Luč* koji je sve do uminuća 1945. odigrao vrlo značajnu ulogu u promoviranju književnosti (poglavito, dakako, lirike) katoličkog nadahnuća. Godine 1910. objavljuje knjižicu *Nov život* u kojoj postavlja temelje svome estetičkom kredu. Godine 1912. i 1914. uređuje hrvatski katolički almanah *Naše kolo* u Beču. Kao referent u Uredu za izrađivanje knjiga za srednje škole pri Zemaljskoj vladi u Sarajevu surađuje od 1916. do 1918. u *Luči* i *Hrvatskoj straži*. (Vidi u: Bogner-Šaban Antonija, 1997, o.c. str. 27 i 28.)

[11] Sažetak svojih pretraga ekspresionizma iznio je Maraković u tekstu »Ekspresionizam u Hrvatskoj« koji je, kako sam izvješćuje u 1. podrubku, napisao na poseban poziv uredništva lista *Slovenske Pohl'ady,* organa Matice slovačke u Turčianskom Svetom Martinu, gdje je bio i tiskan u posljednjim dvama brojevima godišta 1922. Na hrvatskome je tekst prvotiskom objavljen 1923. u katoličkoj znanstvenoj reviji Leonove družbe *Čas* koja je izlazila u razdoblju između dva svjetska rata. U novije doba dostupan je u ediciji PSHK, 1971, str. 468-486, i SHK, 1997, str. 71-97. Svi navodi ovdje se preuzimaju iz posljednje spomenuta izdanja.

[12] *Hrvatska prosvjeta*, 1921. I 1922. Navodi što slijede preuzeti su iz izdanja SHK, 1997, str. 111-142.

[13] O.c., str. 111.

[14] Ibidem.

[15] O.c. str. 114.

[16] Bach, Josip, »Najsmioniji dramski pjesnik«, u: *Obzor*, br. 19, Zagreb, 24. siječnja 1919, str. 1-2. Od prilične već literature o glasovitoj polemici između Bacha i Krleže, usporedi najnoviji rad Nikole Batušića, »Josip Bach i Moderna«, u: *Krležini dani u Osijeku 2001, Hrvatska dramska književnost i kazalište ‡ inventura milenija II. dio*, prir. Branko

Hećimović, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta/HNK u Osijeku, Pedagoški fakultet u Osijeku, Zagreb-Osijek 2002, str. 122-134.

[17] *Od drama, koje imaju uistinu pozorišne pretenzije ističe se* Ponoć *g. Kulundžića. Drama, koja nije izašla štampom, doživjela je na pozornici veći uspjeh od ostalih drama izvođenih u posljednje vrijeme. Ona je na prijelazu između poetskog ekspresionizma Krležinog i konvencionalne socijalne drame* (o.c., str. 115).

[18] Riječ je o tragediji u tri čina *Vojvoda Momčilo* i drami u četiri čina *Kraljević Marko,* koje su tiskane u nakladi Matice hrvatske 1918. i 1919. godine.

[19] O.c., str. 126.

[20] Nazor, Vladimir, *Gospa od Snijega. Zimna priča*. (*Djela Vladimira Nazora*, knj. I. Izd. Dr. Branko Vodnik, Zagreb 1918. Nadb. Tiskara.)

[21] Maraković, Ljubomir, o. c., str. 133.

[22] Maraković, Ljubomir, »Tri studije s njemačkog putovanja«, u: *Hrvatska prosvjeta*, god. IX, br. 23-24, Zagreb 1922, str. 569.

[23] Merz, Ivan, »Katolička tragedija« (Paul Claudel: *L'Annonce faite à Marie*), *Hrvatska prosvjeta*, god. VIII, br. 9-10, Zagreb 1922, str. 274-287). Posve recentno taj je tekst reprintiran u časopisu *Zlatno pero*, god. 6. br. 20 (1), Zagreb, siječanj 2003, str. 74-80, uz sljedeći kratki urednički uvod Bogdana Maleševića: *Esej »Katolička tragedija« dra Ivana Merza objavljujemo na jeziku na kojem je dvadesetih godina prošloga stoljeća i napisan. Kroz taj jezik, doista transparentno, kristalno jasno, prosijavaju estetičke činjenice, preko kojih se skoro jedno stoljeće prelazilo, ne samo u Hrvatskoj, nego u Europi, no koje su danas najaktualnije. Tako i sam Merz uzvikuje, povodom Claudelove drame* Navještenje Marijino*: »Dalekih li perspektiva, što ih ovo djelo otvara za razvoj umjetnosti!«*

[24] Merzova je doktorska disertacija pisana na franuskom jeziku i obranjena na Sorbonnei »Utjecaj liturgije na francuske pisce od Chateaubrianda do naših daba«, u prijevodu na hrvatski tiskana je 1996. (ur. Bogdan Malešević)

[25] Merz, Ivan, o.c., u: *Zlatno pero*, 2003, str. 79.

[26] Maraković, Ljubomir, »Slava Ivane D'Arc«, *Hrvatska prosvjeta*, god. VIII, br. 6, Zagreb 1922, str. 161-163.

[27] *Naša kritika* (*koja redovno nije u literarno-teorijska pitanja gotovo nikako upućena*) *i različite kombinacije koje su se čule oko same igre pokazuju kako je malo kod nas poznata činjenica da je pučka drama bitno svečana igra, i prema tome umjetnina jednog momenta, a ne repertoarski komad ili stvar naknadnog popravljanja, ponavljanja ili iskorišćavanja.*(…) *To je ujedno i duboki umjetničko-psihologijski razlog zašto pučka drama podnosi diletantsku igru uza sav njen visoki umjetnički zadatak…* (Maraković, Ljubomir, o.c. str. 401.)

[28] Maraković, Ljubomir, ibid.

[29] Upravo je tako, podsjetimo, Dubravko Jelčić odredio bitan položaj Ljubomira Marakovića: kritičar između ideologije i estetike. (Jelčić, 1995)

[30] Lasić, Stanko, *Mladi Krleža i njegovi kritičari* (1914-1924), Globus/Međunarodni slavistički centar SR Hrvatske, Zagreb 1987, str. 380.

[31] Lasić, o.c., ibid.

[32] Sve su tri drame glembajevske trilogije praizvedene u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Redateljem *U agoniji* i *Gospode Glembajevih* bio je Alfons Verli, a *Lede* Ivo Raić. Scenografom prve bijaše Marijan Trepše, a ostalih dviju Ljubo Babić.

[33] *Hrvatsko kolo*, 1930. Navedeno prema: Maraković, Ljubomir/Bogner, Josip, *Rasprave i kritike*, o.c., 1997, str. 109.

[34] Tako Lasić kaže da je tek od 1930. nadalje Maraković naglašavao da Krležin komunizam ima izravna utjecaja na njegova djela, dok je ranije to nijekao, pa čak u jednom času zastupao mišljenje da je Krležin politički i estetički angažman (komunizam, odnosno ekspresionizam) samo krinka iza koje se krije »stari hrvatski patriotski romantik«. (Lasić, 1987)

[35] To je prva kazališna izvedba nekog Krležina djela uopće. Praizvedba se zbila u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu 3. studenoga 1922. u režiji Branka Gavelle i scenografiji Ljube Babića, tandema koji će godinu dana poslije, 30. prosinca 1923, postaviti *Vučjaka*, a sredinom 1925. *Michelangela Buonarrotija* (19. svibnja 1925) i *Adama i Evu* (29. svibnja 1925).

[36] Vidi o tome iscrpno u: Lasić. o.c., 1987, str. 400 et passim, a pregledno u *Kronološkim tablicama*, ibid., str. 648 i 649.

[37] Maraković, Ljubomir, »Miroslav Krleža, *Golgota«*, u: *Narodna politika*, Zagreb, V., br. 251, 1922, str. 2-3.

[38] Maraković, Ljubomir, »Uz *Golgotu* Miroslava Krleže«, u: *Hrvatska prosvjeta,* Zagreb, X, br. 1, 25. siječnja 1923, str. 21-27.

[39] Maraković, Ljubomir, »Ekspresionizam u Hrvatskoj«, u: *Čas*, XVII, 1923, str. 287-304.

[40] Maraković, Ljubomir, »Uz Golgotu Miroslava Krleže«, o.c., str. 23.

[41] Lasić, 1987, o.c., str. 411 et passim. Pokušavajući obrazložiti gotovo istodobnu pojavu disperzije, harmonije i simplifikacije (u Krležinu romanesknom prvijencu *Tri kavalira gospođice Melanije*) Lasić piše: *Krležin nemir je rezultat (a i izvor) njegove žeđi za apsolutom, koju on sada pokušava ugasiti/zadovoljiti ekstatičnim krugom u kojem će biti mjesta i za disperziju, i za harmoniju, i za simplifikaciju. Ta se potreba za identitetom kod njega često realizira kao doživljaj jedne boje u kojoj nema mjesta ni za što drugo osim za nju samu: Crno. Ili: Bijelo. Što je isto: Identitet*. Priznaje da je slično uočio i Maraković, samo što nije išao do kraja zbog, misli Lasić, svoga katoličkog nazora. Zato mu pretpostavlja

Nehajeva, koji da je *vidio ono što je moralo izbjeći katoličkom Marakoviću koji je dobro gledao, ali ipak nije do kraja vidio.* Ali i Nehajev govori o Krležinu »totalnom pesimizmu«, pa u tome temeljnom određenju između njega i Marakovića zapravo i nema bitne razlike. Razlika je tek u poimanju posljedica takva idejnog načela po samo djelo. Marakovića će, naime, cjelovit uvid u Krležu postupno voditi do spoznaje da je njegovo djelo, unatoč svoj svojoj veličini i značenju, ipak ograničeno idejnim usmjerenjem koje bi se moglo odrediti mješavinom komunizma, anarhizma i nihilizma.

[42] Maraković, Ljubomir, »Miroslav Krleža: *Golgota«*, o.c. 1922, str. 3.

[43] Kao što sam pokazao u studiji »Krleža i europski metateatar«, u: *Krležini dani u Osijeku 1998*, druga knjiga, prir. Nikola Batušić i Boris Senker, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, Zagreb/ Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku,/Pedagoški fakultet Osijek, Zagreb — Osijek 2000, str. 52-65. Zapitavši se kako je moguće da u *Golgoti* izvršiteljem metafizičke pravde bude tajanstveni lik Doktora koji nosi masku đavolsku, a zapravo je Deus ex machina, zaključio sam da je to *u Krležinu univerzumu čak jedino moguće, prema formuli: Đavao = Bog, ili (još radikalnije) Đavao vs Prazno mjesto (Boga nema).* (Ibid. str. 61.) O tom se aktantu Maraković bio zapitao: *'Što je taj doktor? Savjest čovječanstva? Providnost? Ili tek neki nedefinovani zakon, za koji se ne zna ni šta je ni otkuda je, nego samo osjećamo da tako mora biti, kako on kazuje…'* (»Uz *Golgotu* Miroslava Krleže«, o.c., str. 26.)

[44] Maraković, Ljubomir, O *Vučjaku*, *Hrvatska prosvjeta*, XI, br. 1, Zagreb, 25. siječnja 1924, str. 28-32.

[45] Maraković, 1924. o.c. str. 31.

[46] Maraković, ibid. str. 32.

[47] Svoj »pokušaj karakteristike nove faze u razvoju književnosti«, Maraković je izložio u eseju »Moderni objektivizam«, u: *Hrvatsko kolo*, 1930. Vidi također u: Maraković Ljubomir/Bogner, Josip, 1997, o.c. str. 99-109.

[48] Maraković, Ljubomir, »*U agoniji,* drama M. Krleže«, *Hrvatska prosvjeta,* XV, br. 4, Zagreb, 1928, str. 94 et passim.

[49] Batušić, Nikola, 1971, o. c. str. 220.

[50] Maraković, »Gospoda Glembajevi«, *Hrvatska prosvjeta*, god. XVI, br. 2, str. 46-48 i br. 3 str. 67-69, Zagreb 1929.

[51] Maraković, Ljubomir, »Leda«, *Hrvatska prosvjeta*, god. XVII, br. 4, Zagreb, 1930, str. 92-95.

[52] Maraković, 1928, o.c. str. 96.

[53] Maraković, 1929, o.c. br. 3, str. 69.

[54] Krleža, Miroslav, *Leda*, u: *Glembajevi*, Minerva, Zagreb 1932, str. 289-355.

[55] Maraković, 1930, o.c., str. 95.

[56] Lasić, 1987, o.c., str. 507.

[57] Utok na presudu izrečenu na sjednici DKH 3. kolovoza 1945, zbog suradnje u *Spremnosti* i na zagrebačkom krugovalu. Vidi u: Maraković/Bogner, 1987, »Ljetopis Ljubomira Marakovića«, prir. Antonija Bogner-Šaban, str. 29. Ustvrdivši da bi po logici aktualne vlasti trebalo suditi svim hrvatskim književnicima od Marulića do danas, Maraković je na Krležin upit: »Zašto?«, odgovorio: »Zato što su svi pisali pod okupacijom.« Krleža tu naziva Marakovića 'moj stari protivnik iz *Hrvatske straže*', ne spomenuvši uopće brojne izvrsne, objektivne i ideološki nepristrane oglede i kritike koje je Maraković objavio o njegovu djelu. (Vidi u: Čengić, Enes, »S Krležom iz dana u dan«, knjiga I, *Balade o životu koji teče*, Globus, Zagreb, 1985, str. 98.)

Ipak je Krleža u godini svoje smrti još jednom, po Čengiću, spomenuo Marakovića. Kad je Čengić 19. III. 1980. prenio Krleži podatak da se *Agonija* u Moskvi igra svakoga mjeseca po šest puta, izvadio je Krleža tekst Stanislava Šimića o toj drami iz 1933. godine s krajnje negativnom prosudbom, gdje je Šimić usput žestoko udario po Marakovićevoj procjeni da je to jedna od najboljih drama na ondašnjim europskim pozornicama. Čengić je dometnuo da je Krleža na margini tog teksta vlastoručno dopisao »ALI ĆE SE VIDJETI!« '*I eto, dočekali smo da vidimo i da se uvjerimo ne u proročanstvo Stanislava Šimića, već upravo u procjenu kritičara toga vremena Ljubomira Marakovića*', zaključio je Čengić. (Vidi u: Čengić, Enes, »S Krležom iz dana u dan«, knjiga IV, *U sjeni smrti*, Globus, Zagreb, 1986, str 45.)

[58] Maraković, Ljubomir, *Pučka pozornica* (*Bit i uspjesi nestručne pozornice*), naslovni list izradio V. Kirin, Jeronimska knjižnica, uređuje dr. Josip Andrić, Hrv. Književ. Društvo sv. Jeronima, Zagreb 1929.

[59] Maraković, Ljubomir, o.c., *Hrvatska prosvjeta*, god. XII, br. 4, Zagreb 1925, str. 93-97.

[60] Maraković, Ljubomir, o.c., *Hrvatska prosvjeta*, god. XIII, br 7-8, Zagreb 1926, str. 145-149.

[61] O praizvedbama tih triju značajnih djela hrvatske dramatike prošloga stoljeća pisao je Maraković u istome godištu *Hrvatske prosvjete* 1926: »Kozmički žongleri«, br. 5, str. 117; »Bijesno pseto«, br. 9, str 199-200; »Škorpion«, br 10, str. 221-222.

[62] Maraković, 1923, »Obnova Posvetilišta Abrahamova«, u: *Hrvatska prosvjeta*, o.c.; 1929. u: *Pučka pozornica*.

[63] Pojam teodrame vezan je uz kapitalno djelo teološki mišljene teatrologije 20. stoljeća: von Balthasar, Hans Ugo, *Theodramatik*, Johannes Verlag, Einsiedeln, 1973. To djelo u tri sveska drugi je dio goleme trilogije kojemu prethodi *Gloria* koja u sedam svezaka propituje metafiziku s teološkog stajališta od antike do moderniteta, završavajući promišljanjem Staroga i Novog zavjeta. U *Teodrami* se izlaže spasiteljsko djelo Boga, pa se preko stvaranja kazališnog prostora i uključenjem glumca stiže do mističnog vrhunca

drame svijeta (Theatrum Mundi) u susretu Boga i čovjeka. Treći dio, napokon, *Logika*, reflektira teorijske probleme drame u okviru Balthasarova teološko-teatrološkog sustava.

[64] Maraković, ibid.

[65] Spomenimo dva prva, i najvažnija. *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* u dramaturškoj obradi i režiji Marka Foteza, Hrvatsko narodno kazalište Split, pr. 28. 07. 1968. na XIV. splitskom ljetu. (Najprije se djelo izvodilo s naznakom autorstva Petra Hektorovića, a poslije je pisalo: nepoznati hrvatski priređivač.) *Prikazanje života i muke svetih Ciprijana i Justine* složeno po M. Gazaroviću, vlastelinu hvarskom 1631. Prirejeno i dopunjeno po T. Maroeviću Starograjaninu, redatelj Božidar Violić, Dubrovačke ljetne igre, Boškovićeva poljana, pr. 21. 08. 1968. *Prikazanje sv. Lovrinca mučenika* poslije je, sredinom osamdesetih godina, postavio s Hvarskim pučkim kazalištem Marin Carić, i ono se igra do dana današnjeg

[66] Od tih izvedbi najznačajnije su *Muka Gospodina našega Isukrsta* u splitskome Hrvatskom narodnom kazalištu 1992. u režiji Ivice Boban i tzv. *Creska Muka* koju su o Velikome tjednu godine 1994. u Malom Lošinju praizveli glumci malološinjskoga amaterskog kazališta JAK, zagrebački i riječki glumci, te puk grada Malog Lošinja u dramaturškoj obradi Darka Gašparovića, režiji Radovana Marčića i koreografiji Ivice Boban.

[67] Radi se poglavito o dramama Ivana Bakmaza *Stepinac — glas u pustinji* (praizvedba 1992, tiskano 1998) i Bogdana Maleševića *Mala Terezija*. (Tiskano 1997, praizvedba 2001.) O suvremenioj hrvatskoj teodrami vidi : Gašparović, Darko, »Objava teodrame u suvremenoj hrvatskoj dramatici«, u: *Riječki teološki časopis* (Ephemerides theologicae feuminensis), god. 8, br. 2 (16), Rijeka 2000, str. 314-334.